

# EL SUEÑO DEL CABALLERO

El retrato de John Soane  
por Joseph Gandy como Vanitas

PEDRO MOLEÓN GAVILANES

El inglés John Soane comenzó su formación artística en Londres, a la edad de quince años, de la manera más tradicional: en el estudio de un promotor maestro y arquitecto llamado George Dance, sólo doce años mayor que el discípulo. El primer retrato que conocemos del joven John está dibujado por Nathaniel Dance, hermano de George, y suele fecharse en 1773 ó 1774, cuando el retratado tenía recién cumplidos los veinte años. En el extremo opuesto de su ciclo vital y artístico, el último retrato que conozco de John Soane es un busto realizado en mármol por el escultor Sir Francis Chantrey en 1830, año en que el retratado cumplía los setenta y siete de su edad. La obra de Chantrey muestra al arquitecto peinado y togado como un patricio romano y, en el *Dome* de la casa-museo de la plaza londinense de Lincoln 's Inn Fields, está colocada sobre las figuras de quienes mejor representan el ideal soaniano de la unión de las artes: Miguel Ángel y Rafael. Entre el dibujo de Nathaniel Dance y el busto de Chantrey hay muchos otros retratos de Soane. Entre todos ellos, yo tengo dos favoritos.

George Wightwick (1802-1872)

El primero es un retrato verbal, literario, escrito por quien durante unos meses fue amanuense y secretario del arquitecto, el joven George Wightwick, que describe a Soane tal como se mostraba cuando fue a visitarlo por primera vez, en el verano de 1826, para conseguir un empleo en su estudio. El testimonio de Wightwick da una vívida semblanza del hombre que conoció y padeció. Antes de leer el fragmento que traduzco es bueno saber que en octubre de 1823 había fallecido en Brighton el primogénito de Soane y que este hecho le sumió en un estado de constante e intensa amargura. Luego, en enero de 1825 había muerto su primer maestro y gran amigo, George Dance, y además, también en 1825, Soane tuvo que

La soaniana sala pintada por Gandy responde al concepto artístico asociado a la experiencia vivida y al sentimiento de la habitación imaginaria como *“idea de una habitación ‘constelada’ de obras de arte con una determinación común”* (Navarro 2011: 26). Así define Juan Navarro Baldeweg ese género de habitación a propósito de dos fotografías, relacionadas con Duchamp y Matisse, en las que se presentan diversas obras que, “sin renunciar a su individualidad”, se cargan de otros significados estando juntas. La habitación imaginaria es así, por tanto, *“el ámbito de los reflejos recíprocos en que se encienden distintas obras, como decía Mallarmé de las palabras, activadas por la determinación común a ellas. (...) Estas piezas ‘extraviadas’, presentadas simultáneamente, componen, en definitiva, el retrato de una mente, de su estructura y sus procesos”* (Navarro 2011: 22-24).

En efecto, la soaniana sala imaginaria pintada por Gandy aloja en su interior una colección de piezas alusivas a la totalidad de la producción del arquitecto. Y todo bajo el techo formado por una bóveda vaída rebajada en escarzano, es decir, una de las características bóvedas planas de Soane, que no toca dos de los muros que dan forma a la sala, creando una estilística y peculiar apertura de la caja de muros, la misma que techa la sala de desayunos de la casa-museo de Londres, la cual anticipa la sala de la bóveda de doble arista que techa la futura cámara del Consejo Privado de Whitehall (Moleón 2001: 179-182).

La luz en este caso no es lateral o cenital, como en la sala de desayunos y en la Cámara de Whitehall, sino artificial, procede de una lámpara de pie como única fuente de iluminación, y llega al espectador reflejada por las maquetas. Algo de luz misteriosa hay en la escena, pero no a la manera de Boullée, porque ignoramos de dónde procede la luz, sino porque su intensidad es irreal. No había medio en la época capaz de producirla. Con esa luz, la escena adquiere un sentido más ensimismado, introspectivo, obsesivo, cuando lo que se presenta es un interior de noche, no de día.



Giovanni Paolo Panini, *Roma Antica* (1759); detalle con el pintor junto a otros personajes

Hacia el espectador la luz que llega es luz indirecta, concretamente luz reflejada por las maquetas y los cuadros que llenan la habitación; la luz procede de ellos, aunque su origen esté en otro lugar. Ésta es una de las formas preferidas por Soane para iluminar sus mundos interiores: crear lunas, objetos que reflejan la luz de un sol irreal, haciendo luminosas materias sin luz propia.

De la luz conocemos los efectos, pero no su procedencia, ya que el foco del que nace da la espalda al espectador y no se nos muestra directamente. No sabemos qué tipo de lámpara se usa, si es luz de llama producida por petróleo o aceite, y su propia intensidad resulta insólita, su potencia irreal, o mágica. Ya se ha dicho: luz misteriosa en estado puro, artificio revelador de una envolvente y un fondo de perspectiva que compone más un paisaje en el que reconocer la propia biografía que un museo en el que instalarse.

La mayor de las maquetas que se muestran, también la más iluminada, la que refleja mayor luz sobre el resto de las obras, es la dedicada a la fachada norte del Banco de Inglaterra. Muestra la única fachada del edificio que no había estado condicionada por lo anteriormente creado por George Sampson y Robert Taylor, respectivamente el primero y el segundo arquitectos conservadores del Banco, antes de que Soane tuviera la responsabilidad de reformar y ampliar su edificio hasta hacerlo ocupar la mayor manzana de la city de Londres.

Junto a esa maqueta y en su mismo nivel, aunque en una cierta penumbra, están las grandes maquetas de la *Dulwich Picture Gallery* y la Enfermería del Hospital de Chelsea. Pero es el Banco de Inglaterra, visto por la fachada preferida por Soane, la que muestra en un extremo la *Tivoli Corner*, la más suya y la que condicionará la apariencia final de las otras tres, el centro en el que todas las líneas confluyen y del que todas parten, un centro cuya importancia es esencial, ya que responde a una poética precisa y probada en su eficiencia, sobre la cual Soane escribió: "En todo poema buscamos un tema diferenciado y dominante; en toda pintura, una figura o un grupo principal, un color principal, una luz principal, a la cual todo lo demás debe subordinarse; de ella, radialmente, las otras partes divergen" (Bolton 1929, XI: 176).

Este principio de composición común a la poesía y la pintura es llevado por Joseph Gandy a su acuarela con literalidad. Hay una luz principal, cálida y graduada, que enciende y jerarquiza el valor de los objetos. Hay un edificio principal, en el centro de la imagen, que protagoniza la escena. Y

hay, finalmente, una subordinación del resto de los objetos a ambos dominios. Importan por tanto las interrelaciones que establecen los objetos dentro del cuadro, las leyes internas que la propia obra contiene para activar luces y sombras, reflejos y reverberaciones, jerarquías y autonomías.

Entre todo ello, la propia figura de Soane queda en una posición ambigua, ya que, encontrándose en el primer plano de la perspectiva, su protagonismo está muy matizado por una posición esquinada que, además, recibe lateralmente una luz tenue. La verdad es que cuesta encontrarlo entre esa acumulación de piezas. Pero, curiosamente, una vez localizado, el pequeño retrato de medio cuerpo de un Soane aplicado a su trabajo ya no se desdibuja de la retina del espectador, no se diluye de nuevo en la idea de conjunto, ya no se pierde su presencia referencial, como otro centro posible de la escena. La sala entera adquiere entonces, para el receptor de la obra, tamaño relativo y su contenido rigor proporcional y topológico. Las cosas coexisten en la soaniana sala imaginaria junto a, frente a, detrás de, encima de, en relación con.

#### *Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*

Pero, finalmente, cuál es la posible interpretación analógica de la acuarela de Joseph Gandy hecha para Soane, más allá de la interpretación literal de lo que explica su título: *Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane (...) entre los años 1780 y 1815*. ¿Cuál es la determinación común que tiene esa reunión de obras de arquitectura en la soaniana sala imaginaria que Gandy nos presenta?

En mi opinión, hay también en este retrato de Soane por Gandy mucho de aquel género de las *vanitas* que en la pintura europea inaugura Roger van der Weyden a mediados del siglo XV y que tiene a mediados del siglo XVII su mejor momento artístico (Valdivieso 2002). Y eso porque, en mi opinión, además de hablarnos de lo perecedero de las ilusiones, los sueños y los gozos de la vida, una *vanitas* tiene potencialmente también mucho de retrato de personaje o de época.

Si, como en un juego, pusiéramos sobre una mesa un conjunto de objetos, cada uno de los cuales estuviera en representación de los bienes de todo tipo, materiales, culturales y hasta espirituales, que alguien ha atesorado, ha deseado o ha soñado poseer a lo largo de su vida, conseguiríamos un retrato alusivo a esa persona, de forma que quienes la conocieran bien la sabrían identificar a través de esos objetos que simbolizan sus más decla-





Antonio Pereda, *El sueño del caballero* (1670)

radas, o tácitas, satisfacciones, ambiciones y obsesiones. Pero, hasta entonces, con esa antología de piezas sólo habríamos creado un bodegón, por muy cargadas de simbolismo que estuvieran. Si, además, entre esos objetos situáramos alguna forma de alegoría de la muerte, la *vanitas* estaría creada.

Con su sola presencia, ese otro objeto recién añadido daría al conjunto anterior un significado nuevo que en la historia del arte está muy bien codificado. “En efecto, a través de la pintura se recrea un interesante repertorio ideológico que indica la necesidad de despreciar el dinero, la sabiduría, la gloria militar y el poder político y eclesial, formulándose también la idea de que ante la muerte son idénticos los humildes y los poderosos. Igualmente se señalaba en la pintura que la belleza y la hermosura son efímeras y perezaderas, indicándose además que la muerte se esconde siempre detrás del amor” (Valdivieso 2002: 12).

Ya se ha dicho más arriba que Joseph Gandy tuvo una carrera poco exitosa como arquitecto y que fueron sus trabajos como el mejor dibujante al servicio de John Soane los que le permitieron mantener una posición económica solvente. Esa situación tuvo que generar un enorme sentimiento de gratitud hacia el afamado arquitecto, pero, por lo que tenía también de subordinación y dependencia, pudo dejar un poso de resentimiento

ante la vida y los caprichosos efectos de las circunstancias que encumbran a unos, como a Soane, y encubren a otros, como a él.

En la acuarela de Gandy, prácticamente toda la arquitectura de Soane está representada, según el título de la obra, justo hasta el año de 1815. ¿Qué había acontecido para que ese año suponga un hito biográfico y artístico con el que se cierra la antología de las arquitecturas de John Soane agrupadas dentro de una sala imaginaria?

Desde 1810 y su renuncia a convertir la posesión de Pitzhanger Manor en el origen de una saga de arquitectos que tuviera continuidad en sus hijos John y George, ya que ninguno de ellos sintió la vocación artística necesaria para conseguirlo, el carácter de Soane parece que comenzó a cambiar.

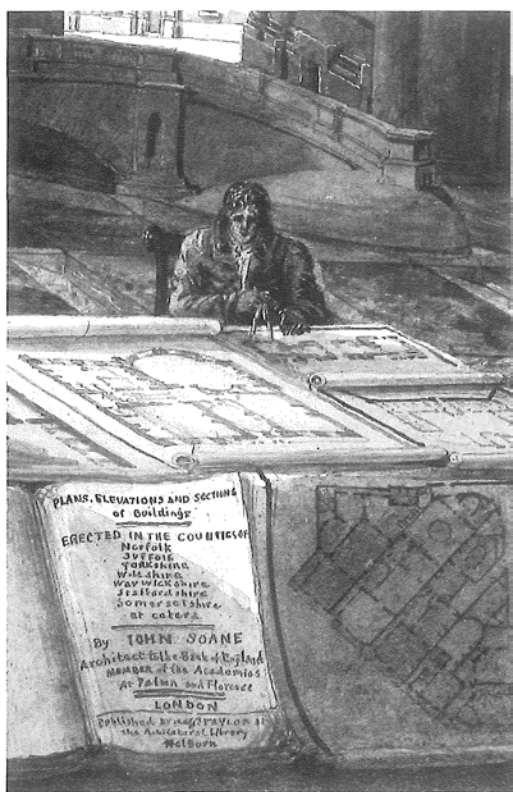
Tras ser encarcelado por deudas a finales de 1814, sin que Soane tomara ninguna iniciativa para conseguir su libertad, los días 10 y 24 de septiembre de 1815 George, el hijo menor, publicaba en dos entregas del periódico *The Champion* un furioso y ridiculizante ataque contra la obra de su padre en un artículo titulado: “The Present Low State of the Arts in England, and More Particularly of Architecture”. Aunque el texto no estaba firmado, a Soane le costó muy poco esfuerzo saber quién era el autor y que las alusiones a su obra comenzaban en el título mismo, que parafraseaba con ironía el de un artículo suyo de 1807 en la revista *The Artist*, “On the Causes of the Present Inferior State of Architecture in England”. El disgusto y una dolencia antigua acabaron con la vida de la señora Soane

La fachada norte del Banco de Inglaterra; detalle de Joshep Gandy, *Selección de partes de edificios (...)*



en noviembre del mismo año 1815. El ataque de su hijo a su obra y la muerte de su mujer fueron los dos hechos más amargos y difíciles de soportar por los que había pasado Soane en su vida hasta entonces y ambos se concentraron en el mismo año.

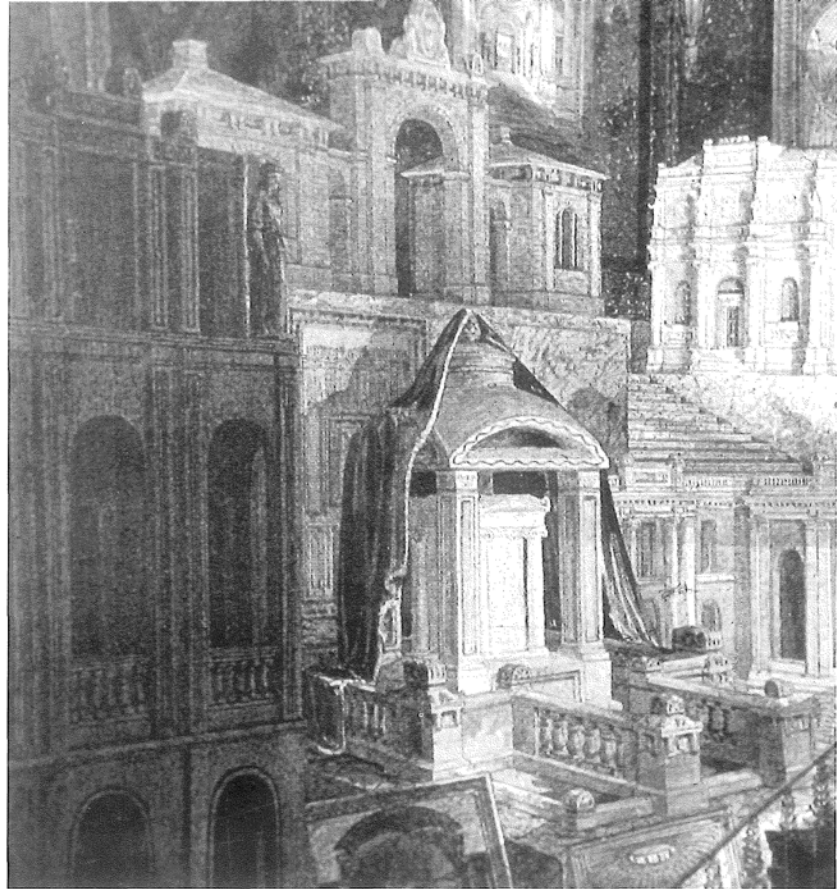
Pero recuérdese que la obra de Joseph Gandy se expone en 1818, poco después de acabada, y que, por tanto, lo acontecido en la vida y la obra de Soane después de 1815 era perfectamente conocido para él. Y que al elegir como fecha límite de lo representado en su acuarela aquel año de 1815, como si de un fin de ciclo vital se tratara, parece determinado a querer recuperar a Soane del imperio de la decepción, del desengaño y el dolor, para situarlo junto a lo único que puede devolver sentido a su existencia: el orgullo por la obra realizada, reunida en la soaniana sala imaginaria, y el deseo o, mejor, el sueño obsesivo de su maestro por hacerla crecer.



John Soane ante la mesa de trabajo; detalle de Joseph Gandy, *Selección de partes de edificios (...)*

Con la selección de edificios tendríamos creado el bodegón, pero nos faltaría incluir la alegoría de la muerte para acabar de componer la escena de la *vanitas*. Tras activar en la sala imaginaria el sistema de resonancias, de interacciones, de reconstrucción de procesos creadores y de búsqueda de centros que la antológica reunión de obras crea, una última arquitectura de Soane entra en la escena, determinada, por su parte, a producir sus efectos.

En ese mundo de maquetas y dibujos, esa última obra, ajena al ámbito temporal en que el conjunto de aquellas arquitecturas se había sido producido, se sitúa entre al resto. Se trata del mausoleo de la señora Soane en el cementerio de Saint Pancras, monumento que aparece a la izquierda del foco de luz, con su característico baldaquino de piedra cubierto con un paño negro que da vigencia al luto de 1815 todavía en 1818, cuando



El mausoleo de la familia Soane; detalle de Joseph Gandy, *Selección de partes de edificios (...)*

Gandy lo dibuja. En ese mismo panteón sería enterrado Soane en su momento (lo fue el 26 de enero de 1837, seis días después de su fallecimiento, junto a su mujer y a su primogénito, John), ya que también para tal fin había sido concebido.

Sabemos que Soane comenzó a proyectarlo en la tarde del domingo 11 de febrero de 1816 (Woodward 1999: 198) y que el primer dibujo fechado es del 14 de febrero siguiente (Summerson 1990: 136). Es decir, confirmamos que estamos ante una obra que se escapa al marco temporal que ponía en 1815 su límite, según el título de la acuarela de Gandy. Como si éste quisiera decirle a su patrón y protector -tan cargado ya entonces de meritorias obras, títulos y honores-, que la muerte, cuya presencia es obligada en toda *vanitas*, todo lo iguala, que está siempre presente y que es lo único cierto: “Aeterna pungit, cito volat et occidit”. Ella se impone, sin haber sido convocada, como la flecha enemiga que *eternamente hiere, rápido vuela y mata*, mezclada con todas las orgullosamente soanianas arquitecturas para la vida.

## Bibliografía

BOLTON, Arthur T., ed. (1927): *The Portrait of Sir John Soane*. R.A.

- (1929): *Lectures on Architecture by Sir John Soane (...) As delivered to the Students of the Royal Academy from 1809 to 1836 in Two Courses of Six Lectures each*, Sir John Soane's Museum, London.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad (1989): "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808". *Academia*, 68 (pp. 155-209).

GANDY, Joseph (1805): *Designs for Cottages, Cottage Farms and Other Rural Buildings; including Entrance Gates and Lodges*; hay edición facsímil, Londres, Farnborough, 1971.

DARLEY, Gillian Darley (1999): *John Soane. An Accidental Romantic*, Yale University Press, New Haven & Londres.

DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes (1992): *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Museo del Prado; Madrid.

INGAMELLS, John (1997): *A Biographical Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, Yale University Press, New Haven & Londres.

LUKACHER, Brian (2006): *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*, Londres.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro (2001): *John Soane (1753-1937) y la arquitectura de la razón poética*, Mairea, Madrid.

- (2003): *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, Abada, Madrid.

NAVARRO BALDEWEG, Juan (2011): *Constelaciones*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.

SUMMERSON, John (1990): "Sir John Soane and the Furniture of Death", en su libro *The Unromantic Castle and Other Essays*, Londres (pp. 80-142).

SUMMERSON, J., LUKACHER, B. Y HILL, D. (1982): *Joseph Michael Gandy (1771-1843)*, Londres.

VALDIVIESO, Enrique (2002): *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación AHAA, Madrid.

WOODWARD, N. Christopher (1999): "La tumba de la familia Soane", en RICHARDSON, Margaret, y STEVENS, Mary Anne (eds.): *John Soane, Architect: Master of Space and Light* (catálogo de la exposición), Londres (pp. 196-199).

someterse a una operación de cataratas de la que su vista nunca se recuperó del todo, con lo que eso significa para un arquitecto. Y es bueno saber también que el joven y orgulloso George Wightwick, de familia aristocrática, alumno de arquitectura en la Royal Academy y recién llegado de un viaje por Italia cuando inició su relación laboral con Soane, dejó su trabajo en el invierno de 1827 resentido por un desaire de su excéntrico y neurótico patrón. El texto de Wightwick es, en parte, el siguiente:

*Tenía ciertamente un aspecto elegante: más alto de lo normal, y tan delgado que aun parecía más alto; su edad en esa época rondaba los setenta y tres años. Estaba completamente vestido de negro; su chaleco era de terciopelo y llevaba calzón corto con medias de seda. (...) El profesor incuestionablemente parecía un profesor y un caballero. (...) Sus ojos, entonces perdiendo tristemente la visión, parecían rojos y pequeños tras los párpados; pero a través de sus debilitadas órbitas, el fuego de su espíritu podía con frecuencia manifestarse, en prueba de su sin par vigor.*

Tras esta descripción pura -coincidente en todo con el retrato que el pintor y académico Sir Thomas Lawrence hizo de Soane en 1829 y con el dibujo, casi caricatura, de Daniel Maclise-, George Wightwick profundiza en la psicología de su patrón:

Retrato de John Soane por Sir Thomas Lawrence (1829; detalle)



(Bolton 1927: 395-410)

*John Soane.*

arquitectura nos ofrece sobre la manera en que un arquitecto es capaz de doblegar los requerimientos funcionales que condicionan un encargo para traducir la necesidad en deseo y el deseo en libertad para crear.

Mi segundo retrato favorito de John Soane es el mejor posible para mostrar a la vez la íntima unión que existe entre la vida y la obra de un arquitecto como él. Se trata de la acuarela de Joseph Gandy que se expuso en



la Royal Academy en 1818 con un título que será importante recordar un poco más adelante: *Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane RA FSA para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815*.

Joseph Gandy (1771-1843) había entrado en 1798 en el estudio de Soane como dibujante, tras haber regresado a Londres en junio de 1797 de su *Grand Tour* de tres años de duración por Italia. Vale la pena detenerse un momento en la biografía de Gandy, ya que este hombre ha marcado con sus dibujos y perspectivas, de un virtuoso tratamiento del detalle y los emotivos efectos de la luz, nuestra actual comprensión de la obra de Soane.

Había iniciado sus estudios de arquitectura en 1787, junto a James Wyatt, para quien trabajaron igualmente sus hermanos Michael Gandy (1778-1862) y John Gandy (1787-1850), también arquitectos. Joseph había sido admitido como alumno en la Royal Academy en 1789 y allí obtuvo la máxima distinción que la corporación daba a sus discípulos, la medalla de oro, en 1790. Más tarde, en mayo de 1794, inició su *Grand Tour* y su círculo romano de relaciones y amistades estuvo dominado casi en exclusiva por viajeros británicos, entre ellos el escultor Richard Westmacott, el pintor James Dunro y el arquitecto Charles Tatham, quien por cierto fue compañero de estudios del madrileño Isidro Velázquez (Ingamells 1997: 927 y 928), el discípulo favorito de nuestro mejor arquitecto neoclásico, Juan de Villanueva (Moleón, 2003: 324). En mayo de 1795, Joseph Gandy obtuvo un premio especial en el concurso de la Academia de San Luca con el proyecto de una capilla sepulcral, elogiado por su monumentalidad y por la calidad expresiva de sus dibujos (Cánovas 1989).



Retrato del joven John Soane por Nathaniel Dance (1773 o 1774)



Ya en Londres, tras trabajar para Soane entre 1798 y 1801, Gandy inició su propia carrera profesional, que resultó poco exitosa por la falta de regularidad en los encargos, lo cual le condujo a dibujar de nuevo a las órdenes de su anterior patrón y mentor. En 1803 fue elegido socio de la Royal Academy, a pesar de su escasa producción como arquitecto, gracias probablemente a la influencia de Soane, académico desde el año anterior. Dos años después, Gandy publicó una colección de proyectos para casas de campo en dos libros editados casi a la vez: *Designs for Cottages, Cottage Farms and Other Rural Buildings; including Entrance Gates and Lodges* (1805), obra dedicada a Thomas Hope en la que su autor presenta 43 láminas con proyectos de una sorprendente modernidad por el purismo volumétrico de una arquitectura, siempre absolutamente desornamentada. El mismo año, Joseph Gandy publica *The Rural Architect, consisting of Various Designs for Country Buildings* (1805), que contiene otros cuarenta y dos proyectos en la misma línea de los anteriores, aunque con más explícitas relaciones con la obra de John Soane.

Siendo ya el mismo Soane, desde marzo de 1806, profesor de Arquitectura en la Royal Academy, se lamentaba ante sus compañeros académicos de que desde hacia largos años no hubiera en ella enseñanza de Perspectiva. De este modo preparó el camino a su protegido para que, en febrero de 1807, se presentara como candidato para impartirla. Sin embargo, fue finalmente el pintor Joseph Turner (1775-1860) -gran amigo de Soane- quien, en diciembre del mismo año, era nombrado profesor de Perspectiva de la Royal Academy, frustrando los deseos de Gandy de alcanzar una posición estable y de encontrar de forma oficial el reconocimiento a su mérito como creador sobre el papel de una arquitectura en la que el efectismo de la luz consigue un dramatismo insólito.



Francis Chantrey, busto de John Soane en el domo de su casa museo (1830)

Después de este intento fallido de hacer carrera académica en Londres, Joseph Gandy, su mujer y los nueve vástagos del matrimonio trasladaron su residencia a Liverpool en 1808, llevando también consigo al hijo mayor de Soane para iniciar su formación como arquitecto. De vuelta a Londres en 1811, Gandy continuó produciendo las mejores versiones dibujadas de los proyectos de Soane, que le dejó en su testamento una renta vitalicia de cien libras anuales, cantidad muy apreciable si tenemos en cuenta que a su hijo menor, George Soane, le había asignado cincuenta y dos y a la viuda de su primogénito cuarenta (Darley 1999: 313 y 319).

De un temperamento incompatible con la disciplina de un estudio de arquitectura -fue además encarcelado en 1816 y en 1830 por deudas-, Joseph Gandy dedicó sus esfuerzos a la realización de más de un centenar de dibujos representando sus propios e imaginativos caprichos arquitectónicos, en los que la arquitectura enterrada, dramáticamente iluminada, se erige en tema preferente de muchas de las obras de su invención, que expuso

Retrato de de Joseph Gandy por H. W. Pickersgill (1822)



ininterrumpidamente en la Royal Academy entre 1800 y 1838. Y son esas fantásticas composiciones de un gusto sincrético, conciliador de estilos y luminosidades contrapuestas -entre las que se encuentra *La tumba de Merlín* (1815), ofrecida por Gandy a Soane, como prueba de su estima y gratitud, el mismo año del fallecimiento de la mujer de su maestro-, las que lo perfilan como un visionario en el panorama de la arquitectura inglesa del romanticismo pleno (Summerson, Lukacher y Hill 1982; Lukacher 2006).

Del aprecio que Soane sentía por la virtuosa calidad artística del dibujo de Joseph Gandy da testimonio, en sus conferencias de la Royal Academy, ya desde 1812, manifestando hacia él el mayor reconocimiento posible en su época y su circunstancia:

*Un modo superior de dibujar es absolutamente necesario, ya que es imposible no admirar las bellezas y los mágicos efectos de los dibujos arquitectónicos de un Clerisseau, un Gandy, o un Turner. Pocos arquitectos, sin embargo, pueden alcanzar la excelencia de esos artistas.*

(Bolton 1929, V: 88)

Y, en efecto, Soane encontró en Gandy, a partir de 1798, al mejor intérprete de la atmósfera y la luz cálida, a imitación de la luz mediterránea que baña las ruinas greco-romanas, que él deseaba para su arquitectura y, en consecuencia, al mejor dibujante de la espacialidad -obtenida de la forma, el material envolvente y la luz- que quería conseguir con sus obras.

Los dramatizados efectos de iluminación de las perspectivas de Gandy sobre los proyectos y realizaciones de Soane aportan una cualidad narrativa y poética a las representaciones a través de pequeños detalles añadidos a las escenas. Sus puntos de vista son siempre los que mejor explican en cada caso lo que la propia arquitectura quiere contar de sí misma. Sus composiciones de vistas simultáneas de un mismo edificio dan las mejores claves para interpretar cómo deseaba Soane que se recibieran y entendieran sus obras, tanto desde el interior como desde el exterior.

### El retrato de Soane por Gandy

Volvamos a aquella acuarela que Joseph Gandy realiza para su maestro en 1818: *Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane RA. FSA. para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815.*

Es ya tópico señalar como antecedente de la imagen de Gandy las parejas de cuadros que el pintor Giovanni Paolo Panini (1691-1761) dedicó a presentar dentro de un monumental e imaginario espacio museístico un buen conjunto de sus propias obras sobre la *Roma antigua* y la *Roma moderna*. Del enorme éxito que tuvieron esas imágenes da fe que se conservan tres parejas: la de la Staatsgalerie de Stuttgart en relación con la del Museo de Bellas Artes de Boston, una pareja en el Louvre de París y otra en el Metropolitan de Nueva York, cada una con peculiaridades que las diferencia y singulariza del resto. En la versión conservada en Stuttgart de la *Roma antigua*, el pintor se retrata a sí mismo, con la paleta y el pincel en las manos, junto a otros personajes en diferentes actitudes más o menos próximas a él. Sus cuadros lo invaden todo, pero incluye también en la escena piezas escultóricas de gran volumen, todas muy reconocibles. Estas obras de Panini, que representan cuadros dentro del cuadro, pertenecen al mismo género que las que ilustran gabinetes de curiosidades y gabinetes de pinturas, género muy arraigado en la tradición europea (Díaz Padrón y Royo-Villanova, 1992).

La obra de Joseph Gandy que nos ocupa también parte de la creación de un espacio imaginario y típicamente soaniano. En él está representada una antología de maquetas, vistas perspectivas y planos de los edificios proyectados y construidos hasta 1815 por John Soane junto a alguno de los libros de los que también es autor. Y en un rincón de la misma escena en la que todo esto tiene cabida, el propio Soane aparece sentado ante un tablero con planos, con un compás en la mano y midiendo la planta del cuerpo de ingreso a Tyringham.

Tal acumulación de edificios de un único autor nos hablan directamente de él y del mundo que, como reflejo de sus ideas, de su imaginación, de su capacidad creativa, ha construido; perfilan así un rostro



abstracto, pero característico, personal e inconfundible, hecho de luces y de sombras, de volúmenes y superficies manifestándose en todas las medias tintas y los escorzos posibles.

Visión de una sala imaginaria, que sólo existe como representación, en la que se reúnen ciento siete referencias -entre modelos, vistas, planos y libros de y sobre otros tantos edificios proyectados por Soane durante los primeros treinta y ocho años de su vida profesional-, la acuarela de Gandy crea un ámbito que, a la manera de las galerías de Panini, tiene mucho de museo, pero también, de paisaje y, sobre todo, de retrato de arquitecto.

En la acuarela de Gandy, la vida y la obra del arquitecto resultan inseparables, de modo que, junto a la imagen que presenta a Soane tal como su apariencia lo hacía reconocible para sus contemporáneos, el retrato de la capacidad creadora que construyen todas sus arquitectura estando juntas lo identifica igualmente, lo hace también reconocible a través de su producción.

*Selección de partes de edificios (...) según los proyectos del señor John Soane (1818)*

